

ホイットマンからヴォーン・ウィリアムズへ

—複合テキストの観点から見た『海の交響曲』—(7)

塩田 昇

本論

(承前)

Ⅲ. 第3楽章

第3楽章スケルツォの歌詞テキストは以下の通りである (Stainer & BellのOrchestral ScoreとVocal Scoreによる；四角で囲んだ数字はBoult指揮 EMI盤の通しのトラック番号)：

Ⅲ. SCHERZO: THE WAVES

8

After the sea-ship, after the whistling winds,
After the white-gray sails taut to their spars and ropes,
Below, a myriad, myriad waves hastening, lifting up their necks,
Tending in ceaseless flow toward the track of the ship,
Waves of the ocean bubbling and gurgling, blithely prying,
Waves, undulating waves, liquid, uneven, emulous waves,
Toward that whirling current, laughing and buoyant with curves,
Where the great vessel sailing and tacking displaced the surface,
Larger and smaller waves in the spread of the ocean yearnfully flowing,
The wake of the sea-ship after she passes, flashing and frolicsome under the sun,

A motley procession with many a fleck of foam and many fragments,
Following the stately and rapid ship, in the wake following.

以上の『草の葉』*Leaves of Grass (LG)*からの歌詞テキストについて、詳しく見てみよう。この楽章の歌詞テキストは全体が**Sea-Drift (SD)**「潮のまにまに」詩群の最後の第11詩そのままの単一の詩篇が出典である（ただしタイトルは1876年版の原詩の**AFTER THE SEA-SHIP**から上掲のように変更—この変更の意義については以下触れる）。原詩の初出は1874年12月の*New York Daily Graphic*誌のクリスマス号で“In the Wake Following”のタイトルであった。現タイトルとなったのは76年刊の*LG*追補冊**Two Rivulets (TR)**中の同冊子タイトルを題とする詩に始まる全部で14詩からなる詩群の最後を飾った時からで、そのタイトルのまま81年版*LG*のSD詩群の第11詩という同じような最後の位置づけを得て*LG*に組み込まれた。この76年版と81年版の詩句本体はpunctuationの差異を除き、字句の実質的な変更はない。従って第2楽章の詩テキストの原詩のように、詩人の思想的深まり、精神的成熟を反映するようなテキストの生成的変容を解明しなければならない問題は生じない。

上述のように、原詩のタイトルは74年初出の際、“In the Wake Following”であった。これは詩本体の最後の詩行の最後の語句を取ったものである。Moon (2002 : p.221) の注によると“Waves in the Vessel's Wake”のタイトルも考えていたらしい。76年版以降は第1詩行の冒頭部をそのままタイトルにしている。詩人自身、末尾とセンター・ピースのような真ん中、そして冒頭部から自由にタイトルを取るようなところに、この詩テキストのいい意味での外面的な性格が表れている（第1詩行の冒頭部をタイトルにしている点では第2楽章も同じだが、末尾そして中央というような詩行の表面をscanするようなプロセスでは全然なかった）。以上からウィリアムズがこの楽章のタイトルを単刀直入に**THE WAVES**にしたのは原詩の性格をきちんと把握していたからだと言えよう。

このウィリアムズの与えたタイトルに示されるように、原詩共々、この楽章の本質は第2楽章の深い瞑想性と対照的に徹底的に明朗な、いい意味での外面性にある。作曲者自身も標題音楽的な表現創出を楽しんでいるような愉悅感が横溢している。

しかも楽曲テキストの構成面からも第2楽章の緩徐楽章と対比的な典型的なスケルツォの第3楽章という定番に従っているのである。作曲者の与えた**SCHERZO: THE WAVES**「スケルツォ：波」のタイトルは詩テキストと楽曲テキスト双方の幸福な結合そのものであるのだ。そもそもスケルツォとは、ベートーベンが第1交響曲まで受け継いでいたモーツァルト時代の優美なメヌエットをやめることになる彼の第2交響曲以降の、第3楽章の革新だった訳だが、このスケルツォの性格づけを確認しておこう。

「スケルツォ」は『新音楽辞典 楽語』（音楽之友社（1997））を見ると「諧謔曲」（この意味を怪奇性を伴ったアイロニーを以て徹底的に追求したのはマーラーであるがその諧謔性は当該曲にはない）と訳され、「3拍子の快活な曲で、[3つ挙げられている下位分類の最初として]（1）通常はスケルツォ—トリオ—スケルツォの複合3部形式」と定義されている。大まかにはこの通りであり（この「諧謔曲」という訳語はこの楽章に関する限りは当てはまらないだろうが）、曲想が「快活」であるのはまさにその通りで、当該曲のスケルツォはその典型であると言っていい。この快活さは大海原と一体となって航行する船の具体的運動性のストレートな表現として実現され、ホイットマンの原詩の具体的音画としても極めて魅力的である³²⁾。第2楽章の神秘的な夜の儀式を通過した前楽章エンディングで、かすかに夜明けに回帰したことを思い起こそう。再び陽光の許、果敢に大洋に乗り出して行く船の航行に戻ってきたのだ。性格的には第1楽章の序奏部、第10小節末（詩行“See where their white sails...”「見てごらん、船たちの白い帆が…」以下）から始まり、益々快調さを強めて行く経過部（第33小節目練習番号㊦の終わりまで）を中心に展開される下りの延長であるが、以下具体的に分析していくように、既にそこで見せていた音楽の標題性をウィリアムズは独立のスケルツォ楽章として発展させているのだ。第1楽章の序奏においてもそこだけで小交響曲の結構を備えていたけれども[拙論（2）参照]、第1楽章の主部、更に第2楽章を経過した後であれば（時間経過のイメージからは夜明けの海、昼の海、その夕暮れ、夜の海、そしてまた夜明けという具合に1日が巡った）、ここにおいて示される航行の楽天性は通過儀礼を経た後のものと理解されるべきで、それをより大きな交響曲全体の楽曲上の構造の繋がりの中で捉える必然性があるようだ。その意

味で上記の「複合3部形式」も、この第3楽章内にとどまらない、第1楽章の序奏部から流れ出る、より上位の3部形式性も二重に秘めているのだ。上述の「昼の海」への回帰性は、一見ウィリアムズが第3楽章はスケルツォとの交響曲形式の定番に従っているだけのようで、実は同時に彼の交響曲構成を逆手に取っての創造性の表れなのだ。以下、以上を前提に具体的な分析に入る。

1. スケルツォ前半部

本来舞曲であるスケルツォ楽章らしく、全楽章4分の3拍子で一貫し、運動的快活さがもたらされている。テンポはAllegro brillante「快活に[陽気に]速く」である。調子はト短調で始まる。全曲冒頭の開始のと同じ短調の主和音(ラドミ)の金管のファンファーレであるが(正確には第1楽章では変口短調のファンファーレであった)、音長的に簡略されている。これは以下に示すようにすぐに3連符を含む合唱に引き継がれて簡単な旋律となるが(総譜、第3小節以降; 譜例12、第1~2小節)、第1楽章の冒頭のファンファーレから旋律が生まれて合唱が登場するプロセスの略式的回帰である。第1詩行第2句目から(第5小節以降; 譜例12、第3小節以降)平行調の変口長調に変わるのも同様な簡略された回帰である。

(譜例12)



[譜例 Ottaway (1987) より引用]

このようにしてまず海風が立ち快活な音画が展開するのであるが、中心の航行する船が前面に登場する前にそれと戯れるような波と風(因みにドビュッシー交響詩『海』でも第2楽章「波の戯れ」、第3楽章「風と海との対話」であった)が前景として描かれる(“After the sea-ship, after the whistling winds”「海をゆく船を追いか

吹きすさぶ風を追いかけ」はソプラノ・アルトの女声のみで始まる)。第7小節に入り弦楽が急激な上昇音形で一陣の風に伴う波動の開始を表し、更にホルンやオーボエの金・木管の奏でるファンファーレの変形楽句で風の呼応が示される。そして第11小節から第14小節にわたって3連符の8分音符に単音節の1語を当てているところも含めかなり早口に歌う第2詩行“After the white-gray sails taut to their spars and ropes”「綱と桁とにぴんと張られたホワイト・グレーの帆を追いかけて」が続く(“taut to their”の箇所などは8分音符の3連符に当てられているのだから非英語話者の歌手は苦勞するところ; Arman盤のMDR合唱団はドイツの合唱団だがここは問題なくクリア)。第15小節に入ると今度はテノールとバスの男声のみで第3詩行“Below, a myriad, myriad waves hastening...”「すぐ下を無数の波たちが…」を歌い出すが、上述の女声が担当した下りと対比的に8分音符と違って2分音符・4分音符主体の幅広さと低音による重量感で、綱をびんとさせ帆をいっぱいに広げさせる風とのまさに波と風の比重の違いを反映する男・女声の配分の妙を示す。基本的に男声は波、女声は風との割り振りだが、第20小節からまた女声(一部男声)が第1詩行を繰り返す。そして㊦の部分に入ると、今度は男女声全4声部が時間差をつけて下の声部から“Below... waves”の詩句をリレーのように引き渡して行く。ここら辺は原詩にはない繰り返して、かつ下からの動きが幾重にも重なっていく具体的波の表象として合唱音楽のみに可能な表現であろう。そして第32小節目で調子がイ長調になると第33小節から第2詩行の後半“lifting up their necks”「首をもたげて(急いで進む)」を全声部で歌い進む。この間オーケストラも雄渾な波の盛り上がりのような楽句を奏し出し(㊧の箇所から)、その動きを受けたかのように、合唱が同詩句を拡大して音長的に伸ばして繰り返すと、波の動きはまさに命を得たように波頭を露わにし(高弦部とトランペットの細かく刻む音形)、より大きな海流を生み出す。事実この直後42小節目からはAnimando「活発に(文字通りには命を与えるように)」の楽想記号が付されていて(テンポも冒頭の♩=152から♩=164にアップ)、第4詩行“Tending in ceaseless flow toward the track of the ship”「先行く船の航跡に終わらない流れとなって向かい続ける」の下りとなる。ここで波の流れの追う先に航行する船の姿が視界に入ってきたことに注目しよう。この楽章では波の動きを追ってパンするビデオ・カメラのよ

うな視点の移動も実感できるかのような視覚的表現が見事である（本来聴覚表象を目指す音楽が共感覚を通じて視覚表象と繋がっているのは事実で、サラウンド機能をもつSACD [Super Audio CD] の同曲録音ではこの第3楽章において特にビデオ・カメラのような視点の動きを感じることができる；いわば北斎的、セザンヌ的多視点から描いた、ただし静的な映像表現に、時間軸に従って展開する音楽によって動的空間性新メディアにより与えられていることが実感できるということに注目しよう）。低音弦楽部を中心に、当初の8分音符の3連符を重ねて細かく刻む音形から4分音符と2分音符を主体にテヌートを効かせた音形に変ってきて、漣ではなく、うねりを表すような雄渾に上下しつつ前進する走句の示す滔々とした海流の上空には海風が吹きすさび（トロンボーンも加えた木・金管群；上述の低音弦楽部の音形に変る直前でそれを合図するかのように低音金管チューバも登場）、その海流の動きを舐めるように視点が動き、その先、遠方に船が映るという趣である。㊦の部分で再び合唱が第1詩行を男・女声でずらして歌ってから、57小節目から第5詩行“waves of the ocean bubbling and gurgling, blithely prying”「泡だち沸きたち、嬉しげに覗きこもうと爪立ちするこの広い波が」に入る。合唱が前と同じように低音部の男声から女声部へずらして“Waves...”を繋いで行くと、今度はスタッカートの高弦部が細かい3連符の分散和音風の走句を奏でるが（低弦も4分音符のスタッカート）、その上下する動きの振幅が大きくなったところで、“bubbling and gurgling”と歌うとまさに波頭が砕けて、波間が泡立つ感じで、北斎描く「神奈川沖浪裏」の浮世絵を髣髴とさせる（㊧の部分；因みにドビュッシー『海』の初版楽譜の表紙に作曲者自ら選んだのは北斎のこの浮世絵で、彼にインスピレーションを与えたと言われる）。続く第63小節からは大きくクレシェンドして“blithely prying”の末尾の単語をソプラノのみ第66小節まで尾を引くように伸ばす所は波を掠める風を見るようだ。

第75小節からの㊨の部分（イ長調に変っている）はAncòra animando「更に快速に」であり、その通りにホルン、チューバ、低弦部は行進曲風の付点8分音符プラス16分音符の連音符に4分音符が2つ続くリズムで始まる。第6詩行の前半“Waves, undulating waves”「波が、うねり行く波が」を前の所と同じように低音声部から順次、ずらしながら歌い進むと、船の航跡を追う波の行進曲となる。同じ下りを嬰へ長調で

もう1度繰り返す前に、行進のリズムは更に強調され、低弦は休止を挟んで弾みをつけたスタッカートで行進を支え、一方金管には進軍ラッパ風の華々しいトランペットも加わって（第79-81小節）、幾重にも続く波の行進は勢いを増し、第89小節から変ホ長調に更に転調すると、第6詩行後半“liquid, uneven, emulous waves”「流動し、隊伍を乱し、負けじと競う波たちが」を歌う下りに突入する。ここに来ると、行進風は一旦、後退して、cantabile e legato「切らずに繋げて歌うように」の指示通りに、旋律線も動きの少ないむしろ水の質感を表すようになる。このような所にも、上述のように、クローズアップの視線を感じさせ、この楽章が遠景、近景、自在に視点が変っていく映写撮影を連想させる特徴があると確認できるのだ（北斎の上記版画がセザンヌ的多視点の先取りであれば、音楽の運動のアイコン性を駆使して、ウィリアムズは見事な映画視覚的効果を作り出している）。そしてこの視点の先にととう船の姿が現れる訳だが、いきなりその雄姿を見せないで、換喩的に船尾の潮の渦にまず視線が向う。㊩（第96小節から）の第7詩行に來たわけだが、原詩からして換喩的表現の“Toward that whirling current”「あの渦をまわく潮流めざし」である。ここで楽曲テキストのサイドで注目すべきは詩句と連動して、弦楽部がたっぷりとスラーで繋がる渦巻くフレーズを4度繰り返して眩暈を催させるほどの実感を与えていることだ。そして第104小節からこの渦の音形が飛び跳ねたような変形を示すと（第108、110小節で例の海風のトランペットが進軍信号の一部を吹くことに応えた形である）、海面はざわめき陽光を浴びて水煙が立つのである（第105から114小節まではオーケストラのみ）。このようにしてスケルツォ前半部の末尾を飾る第7詩行後半“laughing and buoyant with curves”「笑いつつ浮き浮きと、さまざまに身をくねらせて」に至るのだ（㊪の部分115小節目から）。この詩句後半の最初の“and”で繋いだ2語を戻ってきた合唱が声部をずらしながらも都合6回繰り返し、その上で更に“buoyant”のみを各声部がクリッサンドないしコロラトゥーラの装飾句で引き伸ばして加えるが、Schwarz (1964) によるとこの楽句はイギリス民謡“The Golden Vanity”からの引用ということだ（民謡調のトリオ（1）の伏線）。そして最後の“with curves”を今度は4声部一緒に、縦の線を合わせて引き伸ばして歌うと（第124-126小節）、127小節目からのAllargando「クレッシェンドしつつ速度を落として」の末尾に来て、次のトリ

オへ繋いでいく。ここは視点的には、すでにズームアップから一気に引いて、画面に中心の船の勇姿が立ち現れて来る極めて印象的な始まりになっている。以上、スケルツォ前半部はトリオに至るまでの、様々な角度からジワジワとじらすほどの巧みな周到さでセンター・ピースへアプローチするプロセスを演出しているのだ。

2. トリオ (1)

上述のAllargandoのスケルツォ前半部のエンディングに加えて、更にその前の㊦の部分で既に兆している動き、(第7詩行の末尾において、航跡の始まる船尾で陽気に煌くように踊る波を歌う上述の装飾的楽句の箇所代表されるその声楽部とそれを支えるオーケストラが既に民謡風な澁刺とした動きを示していたことが伏線になっていた訳だが)、このような導入によりスケルツォ3部形式の中間部のトリオが登場する楽曲設計は実に巧みで印象的である。簡潔に言えば、この時代のイギリス人作曲家が得意とした、民謡風中間部のもって行き方だが、Ottaway (1972) p. 17も指摘する単純な中間部や間奏部としてのトリオではなく(本稿では一応この伝統的な名称を使うが)、この楽章全体のクライマックスとしてトリオを位置づけるもって行き方である(この指摘はホルスト(1874-1934)の組曲『惑星』中の「木星」、エルガー(1857-1934)の『威風堂々』第1番のトリオ部分にも当てはまる³³⁾)。

分析を進めよう。第130小節からトリオ[以下、その前半を後半と区別してトリオ(1)とする]が始まる。冒頭のLargamente「広々とゆっくり」に指示されるよう、そして上述のAllargandoの延長で、とうとう当楽章のセンター・ピースたる大海原に行く、それまでは船尾のみであった船全体の勇姿が堂々と前面に現れた。それを表すのが以下、譜例で示したそれにふさわしいこの楽章の主調の変ロ長調の息の長い旋律で、第8-9詩行“Where the great vessel sailing and tacking displaced the surface [第130-138小節；譜例13上段]／Larger and smaller waves in the spread of the ocean yearnfully flowing [第139-149小節]”「間切りつつ走る大きな船が水面を占めるところ目ざして、はるばると広がる海の大きい波小さい波が焦がれつつ流れよる、」を全声部、縦の線を揃えて歌う(第8詩行前半のみ3小節にわたってソプラノとテノールが先行するが)。

(譜例13)



[譜例 Howes (1954) より引用]

以上を支えるオーケストラで注目すべきは第138-139小節、並びに第149-150小節である。Schwarz (1964) によるとイギリス民謡“The Bold Princess Royal”が引用されているらしい。これを土台にイギリス風を表すのは上掲の譜例にも示されているようにF音からF音へのオクターヴの跳躍を含むけれど、ゆったりとした平明なかつ品格を感じさせる印象的な旋律線である(譜例上段末の小節のオクターヴ下降を含む4つの音符は第8詩行末の“the surface”に当てられているが、米国風発音と対比的な上下の振幅の激しいイギリス発音のイントネーションに忠実である)。譜例下段の始めの2小節の4つの音符は“Larger and smaller waves”に振られたものだが、簡潔でありながら大小の波の質感も感じられる的確な旋律線を構成する。ここは総譜にはlegatoの指示があるのみでこれ以上の指示がないが、言葉に込められた語感を表出すると極めて魅力的な合唱効果が生まれるところだ(同じ下段5小節目のスラーで繋げた第2フレーズ末“ocean”でも広々とした大海原を喚起するところ；BoultのEMI盤のBBC合唱団のコーラスの表す海水の奥深いマスを感ぜさせる歌い方が素晴らしい；一方のArmanのMDR KONZERTE盤のMDR放送合唱団のはドイツ人たちであるが質感の彫琢が見事)。

更にトリオは先に進み第150小節目で㊦の部分に入ってくると、第10詩行前半“The wake of the sea-ship after she passes,”「海をゆく船が過ぎれば、その航跡は…」の下りを合唱が以上のテンポとスタイルで歌い継ぐ(同様のF音からF音への下降は第152-3小節の“sea-ship”、第155-6小節の“passes”にも見られイギリス風イントネーションの反映か)。そして第161小節以降の㊮の箇所の同詩行後半“flashing and

frolicsome under the sun”「(その航跡は) 日ざしを受けてきらきらと浮かれ輝き、」に至る。トリオ (1) のエンディングに來た訳だが当該詩行後半の3回にわたる dactyl (強弱弱調) を強調するリズム ♩ ♪ ♪ は合唱・オーケストラ共々躍動感を強め、“sun”の所はたっぷり3小節に伸ばして(再度繰り返すトリオ (1) の本当の末尾では更に5小節にわたって引き伸ばされる)、文字通り太陽の許での歡喜の爆発となって締めくくる。この㊦のリズム処理と言えばオーケストラ・サイドの扱いも見事で実に印象深い。既に㊥末尾の第160小節で極めて個性的な複合的なリズム ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ が登場するが、実はその前から詳しくは㊥に入る直前の第148小節、そこには marc. “行進曲風”と指示があり、行進曲風の基調となるリズムがオーケストラでは始まっていたのだ。この延長にこの個性的な複合リズムが登場して、そして引き続き第161-2小節で上掲の合唱部の dactyl を支えるリズムが2度繰り返され、再度複合リズムが第163、第166小節に登場する。ここら辺がリズムの観点からはこの楽章のクライマックスとも言える。証拠に最初に例の複合リズムが登場する箇所には前半の ♩ ♪ には ff、後半にも ff の強度指示だが brillante の楽想指示が付加されている。輝かしさを伴ってのフォルテシモなのだ。いやがうえにも過ぎ行く船体の力強い威風堂々ぶりとその航跡の水と光の華やかなきらめきを表現しているのだ。以上、創意溢れる個性的な処理も見事ながら、トリオ (1) の部分は英語の発音とリズム、そしてイントネーションに自然な曲作りになっているが、このような点にも英国風という印象を強める要因を指摘できよう (Day (1961, 1972) p. 186 に従うと、㊥の部分はエルガーの『バイエルン風舞曲』第1番との類似点があるとのことだが、この曲集の名称ではなく、ウィリアムズが英国の作曲界で先輩にあたるエルガーやパリーの作風を受けついで発展させている点が指摘されている)。なお一旦はこのトリオ (1) 主部において船の全景が大写しで提示された後、第10詩行において、すでに視点は遠方に引き下がり、やがて小さくなって過ぎ行く船の後に続く波たちの行列が視界に入ってきたことに注目しよう。楽曲テキストの“under the sun”の強調は太陽の許での大海原の空間的広がりへ場面が戻ってきたことを暗示し、次のトリオ後半 [以下トリオ (2)] の部分への移行が示されている巧妙さに注意しよう。

3. トリオ (2) と間奏部

トリオ前半部はⅢに入っの第170-174小節で上掲第10詩行末の“sun”を引き伸ばして終わるが(上述の複合リズム—大きな進む船体が海流とぶつかりながらも生み出す波なのか—は余波のように更に第166、169、174、176小節にも登場)、やがて表情は変わってリズムもやや沈静していく。しかしオーケストラだけの経過句の後、第188小節に来ると、Ancora animandoの指示があり場面が転換されたことが分かる。この楽章に顕著な映像を追う視線が船本体から、その後に続く航跡の波の行列に移ったのである。あの大きな船体の航行は、その後ろに無数の家臣を従えるかのよう、果てしなく続く波の行列を残したのだ。しかも快調に行進を続けている。例の*marc.*「行進曲風」の指定が再び登場して、第11詩行“A motley procession...”「多様な波の行列(が)」を合唱が歌うところに入ったのだ(ここのフレーズをトリオ(2)主題としておこう;リズム的にⅣの部分のフレーズ“the wake of the sea-ship”から派生して波の「整然とした進行」を表現)。男声から入ってこの句を女声が繰り返し、更に“with many a fleck of foam and many fragments”「多くの泡の斑点やあまたの破片の漂い浮かぶ(多様な波…)」を歌い継ぐと、金管部が進軍ラッパ風を強め(第194-200小節)、合唱がこの詩行後半部“of foam and many fragments”を再度繰り返して(第201-206小節)、最後の単語“fragments”で毅然として締めくくる第206小節と、続く第207-209小節で、オーケストラ金管部は進軍ラッパのリズム・パターン「♪♪♪♪♪」をとうとう全面に押し出す。このパターンが繰り返されて、第209小節以降になると、この楽章の最初の詩行“After the sea-ship, after the whistling winds”が非常にいい間合いで帰る。楽曲構造の展開と軌を一にして、視覚・映像的にも冒頭の「風と波の対話」風の場面に戻ってきた訳だ。

この回帰は今、「楽曲構造の展開」と関係づけたが、実際、続く[R]第213小節以降でも、第90小節以降の第6詩行後半の“liquid, uneven, emulous waves,”に当てられていたゆったりとした楽句も再現してくる。この回帰性はただし単純な再現ではない。第1詩行の回帰をもし(スケルツォ前半部の)第1主題の回帰だとしてもこれは極めて短く、すぐに第6詩行の楽句が続く。[R]と続く[S]の部分はオーケストラのみの部分で、この後者の楽句(第2主題というより経過句)による展開である。Schwarz

(1964) p. 31は㉒以降、スケルツォ後半部が始まる第274小節までをINTERLUDE「間奏部」と分析しているが、当楽章は単純な間奏部ないしトリオを間にしてスケルツォ主要部が繰り返されるものとは違う。回帰の仕方がより高度である。Ottaway (1972) も指摘するようにトリオ主題も「谷間の百合」的(しばしばブルックナーの交響曲のスケルツォ楽章に見られるトリオ主題はその前後で巖の如く挟んで愚直なまでにそっくりそのまま繰り返されるスケルツォ主部との対比が特徴)なものというのでは全然なく、中心のクライマックスとしてのセンター・ピースとしての位置づけである。つまり主題性が強いのである(トリオ(1)主題は当然ながらトリオ(2)も)。事実第235小節からの㉓の所からは上述の第11詩行に当てた部分(トリオ(2)主題と仮に呼んだ部分)がもう1度堂々と回帰して、㉔の部分が始まる第250小節で力動的にも真のスケルツォ前半部のクライマックスに至る。このように考えると、第1主題が回帰した第209小節以降は、経過句やトリオ(2)の主題も巧みに絡んだ展開部とも捉えられるのではないのか。この展開部にはトリオ(1)の主題こそ絡んでこないが、機能的にはこのトリオ(2)主題が順じて活躍している。当てられた詩行の言葉の意味(つまり「中心の船と航跡の波の行列」)においても「順じて」付随するものだ。更にこのトリオ(2)主題は後述するようにスケルツォ後半部から楽章の終結部にかけて、トリオ(1)主題と平行し、そして終には主導権を握るのであれば主題と呼んで十分な資格があるだろう。このように一見、「間奏部」に見える部分は殆どソナタ形式の展開部に相当するものとなっているのだ。この点のダイナミクスがこのスケルツォ楽章の最大の魅力ある特徴だし、タイトルの**THE WAVES**にふさわしい極めて動的でかつ詩テキストと楽曲テキストがピッタリと寄り添った(詩と音楽どちらが主人というのではなく双方から接近して相互に彫琢し合うという意味)曲作りもあって、『海の交響曲』全曲のなかでもこの楽章が作曲者が最も興に乗って創作した幸福なかつ成功した作曲部分であったことを伺わせる。

4. スケルツォ後半部 コーダ

以上の㉓から㉔冒頭にかけて前半部の合唱による最後のクライマックスを迎えた後、オーケストラだけになってやがてそれも静寂に向い、テンポも落とされる。そし

て第273小節で楽章最初のテンポに戻る。同じような短い短調のファンファーレの後、基本的にスケルツォ前半部が繰り返されるが、かなり各部が切り詰められている。詳細は省くが、愚直に繰り返すブルックナーの場合とは異なり、この切り詰めには必然性がある。この交響曲は全篇、言語テキストが配されているからである。従って、同じ詩行を伴ってそっくり繰り返すことの意義を失うだろう(ブルックナーではゴシックの大聖堂のような静的な造形的シンメトリーこそスケルツォの表現対象であろうが、その代わり動性は失われる)。更に本質的には既に触れたトリオ部分が一種の主題の機能を果たしているようなソナタ形式に当該のスケルツォ楽章は接近していたのであった。従ってこのウィリアムズのスケルツォ後半部分はソナタ形式の再現部と見た方がいいのだ。この切り詰めは第305小節から始まる㉕の部分に至ると顕著になる。それまでに短縮してスケルツォ前半部を再現してきて来て、特に“lifting up their necks”のパッセージを2度目に再現するところで更に切り詰めるあたり(第307-8小節)からクレシェンドして、前半部と同じように*marc.*「行進曲風に」の指示が登場すると、トリオ部分を再現するところに至る。最初と同じようにLargamenteで雄渾な感じでテンポを落とす第315小節からの㉖に入ると、再現の仕方は単に切り詰められていると言うより、より巧妙に凝縮されたと言う感じになる。この形でやがてこの楽章の大きなコーダに繋がる書法になるのだが、これはベートーベンの交響曲のソナタ形式のコーダがしばしば「第2の展開部」と呼ばれると同じような意味で、より高度に展開された再現部に突入して来たと言える。トリオ(1)の雄大な主題を今度は弦を主体のオーケストラが朗々と「歌う」のであるが、一方、合唱は前半部でそれに当てられていた歌詞は歌わない。そのオーケストラのみによる歌と平行させて、歌詞テキストの最終第12詩行“Following the stately and rapid ship, in the wake following.”「(…波の行列が) 堂々と疾走するその船を追う、その航跡をどこまでも追う。」を歌って重ねるのだ(この歌詞の部分はトリオ(2)主題に本来繋がる；トリオ(1)主題にトリオ(2)主題が平行し、やがて後者が主導権を握ると言った所以)。そして“following”を尾を引くように何度も各声部で加えて歌い継ぐと(このような繰り返しは原詩にはないが、合唱にのみ可能な再創造だろう)、㉗のトリオ(2)の主題を再現する箇所に入って来て合唱は第11詩行を十全な形で再現する(この時のトリ

オ(2)主題は前で触れた \boxed{L} の部分のフレーズ「ソミレドソソ」に旋律的にも同じになり派生の元の正体を現す；トリオ(2)主題はトリオ(1)主題の延長線上に派生した本地が最後に来てここで明かされた訳だ； \boxed{Aa} から \boxed{Bb} にかけて全体は \boxed{L} の発展的再現と言える)。更に \boxed{Bb} 辺りからは $dim.$ ながらテンポを上げ(piu mosso)、やがて第343小節からはやや急き立てるように(Poco strigendo)なり、第345小節からは例のトリオ(2)主題を前半部と同じように合唱声楽的に処理し(その間、 \boxed{Cc} 前後、金管部は前述の変形した複合リズム音形を奏で波の行進を煽る)、終にこのスケルツォ楽章全体のコーダ(第355小節以降)に至る。上述の最終第12詩行をト長調で再登場させて合唱が堂々と歌う(\boxed{Dd} からpoco piu mossoだがパン撮影の引きを暗示するのか意味深長)。 \boxed{Ee} 以降、“following”を上述と同じ尾を引くようなやり方で何度も付け加え行すが、今度は繰り返される“following”の間隔が1小節分から2、3小節分に延ばされて来ていることに注意しよう。これは視覚的にも効果的で、航跡の波から見て、例の船の勇姿が遠ざかって行く印象を与える。所詮あの船は大海原の一点に過ぎないのだという含意があるのだろう(当初の第3楽章のタイトルは“In the Wake Following”であったことを思い起こそう；焦点はここにあったのだ)。そしてその間隔が3小節分を越えて殆ど4小節分に近づく最後の2小節(第380-1)で合唱は毅然とした調子で“following”(楽句はこの英単語を強調した場合の自然な強弱アクセントとリズムに完全に一致)を歌ってこの楽章を閉じる。スケルツォ後半部の終わりから以上のコーダにかけてのウィリアムズの曲作りはその含意するところも含めて大いに魅力的であると同時に実に見事なテキスト(再)創造になっている。3.の終りで指摘した点を重ねることになるが、当該交響曲全曲中でもこのスケルツォ楽章こそが最も成功した作曲部分と言える所以だ。

(Ⅲ.第3楽章の項、終わり。Ⅳ.終楽章へ続く)

注

- 32) ここで「標題音楽」というより「具体的音画」という表現を取ったこと、更に以下、本文で「視覚的效果」やフランス印象主義音楽に言及することについて、ラヴェルやドビュッシーとの関係に触れなければならない。海を扱った交響詩ではドビュッシーの『海』*La mer* (1905)があまりに有名だが、当該曲がそれに直に影響されていることはない。ウィリアムズのこの曲の作曲は1903年に始まり7年に及ぶ試行を重ねて1910年に完成しているが、Kennedy (1996) pp.50-51が大英博物館所蔵の草稿やスケッチ資料から推察しているこの作品の場合に特に言える錯綜した作曲

プロセスの中でも、この第3楽章に関する限りは、初期段階の1903年に第2楽章の一部と一緒に作曲が開始され、その後の改変は少ないとなっている。従ってドビュッシーの上掲作品の直接の影響はないのであるが、自ら師として学び交友をもったラヴェルとの関係はどうなのだろうか。ウィリアムズが伝統的ドイツ音楽の重厚さから遠ざかり、意識してフランス的な軽妙さを獲得しようとして、自分より若いがすでに新音楽の旗手として高名であったラヴェルの下で学ぶためにわざわざパリに出て行ったのは事実である(彼自身「はやりのフランス熱に罹った」と言っている程Foss (1950) p. 36)。しかしこれも1907年暮れから1908年の初めの三ヶ月間(1月19日の『海』2回目の公演の成功は耳にしたはずだが)のことなので、ラヴェルの影響もないであろう(むしろこの後の第2、第3交響曲への影響がDay (1998) p. 33によって指摘されている；Day (1998) p. 189は世紀初頭、ウィリアムズが伝統的調性構造重視から脱却して5音階的民謡に関心が向ったことと彼のフランス印象主義への関心の高まりは根底で繋がっていること、更にその背景に美術も含めての印象主義に対する関心がいち早く1870年以来ロンドンでは高く、モネ自身ロンドンに赴きロンドンの風景を数多く描いていること、また第2交響曲が『ロンドン交響曲』の表題を持っていることの意義を指摘している)。しかしフランス的とは言わないまでも、若い時から色彩的な精妙さを模索していたのは本場で、当該楽章ではオーケストレーションや多用される半音階的書法にそれが明瞭に感じられる。既に作曲当初から萌芽があったこの模索が、後にラヴェルのもとで学ぶ決心をさせたのであろう。Ottaway (1972) p. 18も交響詩『海』の連想を挙げるが、オーケストラの精妙さの点でそれと張り合うとするのではなく、想像力の新鮮さと生き生きとした活力こそこの楽章の魅力である言う。

- 33) しばしばこれらの中間部は国歌に代る役まで果たしているが、背景には海洋帝国として隆盛極める大英帝国の帝国主義的傾向があると指摘するのは簡単である。しかし、筆者の見るところ、海のゲルマンとして始まったアングロ・サクソン時代から連綿と続く民族文化的な流れがあり(Henry Wood (1869-1944)により1895年に創始の、今では英国の国民的行事であるロンドンのRoyal Albert Hallで毎年開かれているPromsはその一端に過ぎないが、そこでは毎回エルガーの『威風堂々第1番』、バリーのW.Blake詩に基づく『エルサレム』が国歌と共に必ず聴衆も一緒にして歌われるのに加えて、自作の『イギリス民謡の海による幻想曲』*Fantasia on British Sea Songs*が奏される)、この潜在的流れがウィリアムズをして大西洋を挟んだアメリカのホイットマンに結びつけさせているのだ。この点は続く第4終楽章の分析において詳説する予定。

参考文献

- Butterworth, Neil (1990) *Ralph Vaughan Williams, A Guide to Research*. London: Garland Publishing, Inc.
Day, James³ (1961, 1998) *Vaughan Williams*. Oxford Univ. Press.
Foss, Hubert (1950) *Ralph Vaughan Williams, A Study*. London: George G. Harrap & Co.
Howes, F. Stewart (1975) *The Music of Ralph Vaughan Williams*. Oxford Univ. Press.
Kennedy, Michael (1996) *A Catalogue of the Works of Ralph Vaughan Williams*. Oxford Univ. Press.
Ottaway, Hugh (1972) *Vaughan Williams Symphonies*. London: BBC Books.
Schwartz, Elliott (1964) *The Symphonies of Ralph Vaughan Williams*. Amherst: University of Massachusetts Press.

テキスト

Walt Whitman, *Leaves of Grass and Other Writings. Authoritative Texts, Other Poetry and Prose, Criticism*. M. Moon (ed. 2002) New York: Norton & Com.

Walt Whitman, *Leaves of Grass. A Textual Variorum of the Printed Poems*. Vols. I - III. S. Bradley et al. (ed. 1980) New York: New York University Press.

Walt Whitman, *Passage to India*. (1871; reprint, 2004) Amsterdam: Fredonia Books.

(本稿での『草の葉』の日本語訳は基本的に鍋島能弘、坂本雅之訳岩波文庫版(1971)による)

楽譜

Vaughan Williams. *A Sea Symphony*. Orchestral Score (1918) London: Stainer & Bell

Vaughan Williams. *A Sea Symphony*. Vocal Score (1918) London: Stainer & Bell

CD

Vaughan Williams. *A Sea Symphony*. Conducted by Sir Adrian Boult. EMI (1991)

CDM 7 64017 2

Vaughan Williams. *A Sea Symphony*. Conducted by Haward Arman.

MDR KONZERTE (2007) VKJK 0731 [SADC].

Vaughan Williams. *A Sea Symphony*. Conducted by Richard Hickox.

CHANDOS (2007) CHSA 5047 [SACD]